



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2012

Cartographies de l'Amérique / Histoires d'esclaves

Aller, revenir, tisser un abri : *Route One/USA*, de Robert Kramer (1989)

Gilles Chamerois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6010>

DOI : 10.4000/transatlantica.6010

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Gilles Chamerois, « Aller, revenir, tisser un abri : *Route One/USA*, de Robert Kramer (1989) », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6010> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6010>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Aller, revenir, tisser un abri : *Route One/USA*, de Robert Kramer (1989)

Gilles Chamerois

Introduction

- ¹ *Route One/USA* (1989) marque le retour provisoire de Robert Kramer aux États-Unis, plus de dix ans après y avoir tourné *Milestones* (1977). Ce film, dans le style si particulier de fiction documentaire propre au cinéaste, prenait acte de l'essoufflement du mouvement de contestation dans lequel le cinéaste avait pris une part si active. Pendant les douze ans qui ont suivi, les choses ne se sont pas arrangées et, durant plus de quatre heures, *Route One/USA* « prend le pouls » (Daney, 1989, 25) du pays à la veille des élections de 1988, en suivant le périple de Doc, un docteur de fiction joué par Paul McIsaac, le long de la Route One, au fil de ses vraies rencontres, parfois de ses retrouvailles avec des lieux de son passé, et de son dialogue avec Robert, derrière la caméra¹. Pendant le générique de début, après que Doc a débarqué du cargo qui l'amenait à New York, et juste avant que ne s'affichent les mots « a film by robert kramer », le geste véritablement inaugural du film est celui d'un doigt filmé en gros plan suivant la Route One sur une carte routière, de sa naissance, à la frontière du Canada, à sa fin à Key West. C'est le seul plan du film qui montrera une carte, mais comme le dit Tom Conley dans son livre *Cartographic Cinema* : « it can be observed that where a map is seen in a film, or where a map shows how a film becomes a map, cartography can make visible the history of the strategies informing what a film is projecting » (Conley, 14).
- ² La première tâche sera donc de suivre l'exemple de Conley, qui dans son livre analyse avec pertinence les films les plus divers à partir de telles occurrences, et de tenter à partir de ce plan inaugural de dégager les liens que la carte entretient avec le voyage entrepris par le film, et avec le territoire. Nous aurons à utiliser les réflexions de divers auteurs, Anne Cauquelin, Christian Jacob ou Giuliana Bruno par exemple, qui ont tenté de dépasser la vision de la carte comme simple instrument de pouvoir. Nous verrons en

particulier que l'enjeu du film est posé par la voix off qui accompagne ce plan initial, à travers l'affirmation, ou plutôt la négation inaugurale quant à la direction du voyage : « not home, but back ». Il s'agira donc de montrer pourquoi les États-Unis ne sont pas — ne sont plus ? — un foyer, et comment le film en s'efforçant de préciser ce constat médite une autre manière d'habiter, qui allie le désir de résider qui caractérise Doc et celui de partir qui définit Robert. On le voit, la carte ne peut se penser sans les mots qui l'accompagnent, les légendes que justement la société est malade de ne plus pouvoir raccrocher à sa réalité et à son histoire. Je tenterai de montrer les différentes stratégies employées par le film pour y remédier, car le film se veut remède, et je m'attacherai en particulier au rôle qu'il donne aux inscriptions, qui ancrent les mots aux lieux, et qui sont autant de nœuds permettant de retresser un rapport au territoire. Il restera à montrer, en suivant d'ailleurs en cela les premiers analystes de l'œuvre du cinéaste, et en particulier Serge Daney, que le tressage de cette trame, autant que de nœuds, a besoin de blancs, de trous qui échappant à la carte font que le territoire ne saurait s'y résumer. Enfin se posera la question de savoir ce que cette trame dessine comme rapport au monde, c'est-à-dire comme mode d'habiter, et je proposerai le modèle de la cabane, en m'appuyant en particulier sur les réflexions de Gilles Tiberghien sur l'expérience de Thoreau.

Carte

- 3 Notons d'abord, avant d'analyser le plan qui inaugure le voyage en le dessinant du doigt sur la carte, que la carte est intimement liée à la genèse même du film :

J'avais rencontré quelqu'un qui m'avait parlé de la *route one*, la route, en me disant que c'était une bonne manière de traverser l'Amérique. À partir de cette conversation, avec rien qu'une carte, j'ai écrit une proposition de deux ou trois pages sur un voyage le long de la *route one*. Sans aucune idée du genre de film dont il pourrait s'agir, seulement l'envie de bouger. Petit à petit, le projet a commencé à se concrétiser. Il n'y avait toujours aucune conception. Je ne suis même pas sûr d'avoir cru que j'allais faire le film. Il y avait l'idée — on retombe toujours là-dessus — de vivre une situation. Une fois qu'on décide qu'on ira de Fort Kent, Maine, à Miami, on a la forme pour une certaine période de vie. Le film, quelque part, parlera du dialogue entre nous, ou moi, en tant que flux de conscience qui évoluent à travers le monde. (R. Kramer, 2001, 74, dans toutes les citations les italiques sont de l'auteur)

- 4 Mais le gros plan du doigt effleurant la carte au début du film fait bien plus que de renvoyer à cette origine. La carte est un ensemble d'éléments profondément hétérogènes, qui prend lui-même place dans une pratique dont les éléments sont hétérogènes. Passons-les en revue en ce qui concerne le gros plan en question : celui-ci met la carte à plat, il y associe un corps, un geste et un discours.
- 5 Le plan met la carte à plat d'abord, et le fait est essentiel : « dresser une carte ce n'est pas la poser verticalement, comme un mur qu'il faut escalader, mais la déplier en longueur, à même le sol » (Cauquelin, 90²). Ces mots d'Anne Cauquelin au sujet d'Aristote ont les mêmes implications pour Kramer, et du cinéaste aussi Cauquelin pourrait affirmer :

Ce qu'il aime ce ne sont pas les palais pyramidaux, à étages, les échelles d'êtres et les savoirs, la pente à gravir pour accéder à une vue panoramique, appelée 'noûs', d'où l'on surplombe la terre et ses minces et fragiles plaisirs. Lui, il pense horizontal, il pense articulations, syntaxe, économie. Il pense à plat. La terre est étendue, peuplée — une carte — il s'agit de la déchiffrer. (Cauquelin, 58)

- 6 La carte est donc loin de se résumer à un instrument de pouvoir et la cartographie, prise dans le sens que lui donne Giuliana Bruno tout au long d'*Atlas of Emotions*, a au contraire un but qui rejoint celui du cinéaste. Il cherche en effet à dresser une géographie de l'Amérique qui réponde à la définition de Gertrude Stein : « Geography includes inhabitants and vessels » (cité par Bruno, 207). Le mot « vessel » en particulier articule en ses différents sens et différentes échelles la vie, le corps, le mouvement et l'espace, et Bruno insiste — c'est son objet même — sur le fait que nous sommes ici au cœur même de ce que peut être le cinéma :

Film, like an *emotional map*, here becomes a geographic vessel, a receptacle of imaging that moves, a vehicle for emotions.

By mobilizing this particular form of mapping, we aim to move beyond the critical trend for which the map is a unifying and totalizing concept, produced by a distant eye. (Bruno, 207)

- 7 Au contraire de l'hélicoptère, qui tout au long du film apparaît périodiquement, au son et à l'image et, pour reprendre les mots d'Anne Cauquelin, « surplombe la terre et ses minces et fragiles plaisirs », faisant planer sur eux son ombre menaçante, la carte engage le corps, et engage l'avenir. La carte est à l'origine du projet du film, de la « proposition de deux ou trois pages » de Kramer qui, comme une légende — étymologiquement « ce qu'il faut lire » —, lui donne un sens, une direction, une orientation. Mais en retour, c'est la carte, c'est la temporalité du geste et la corporalité du doigt qui court sur la carte, qui donnent sens aux mots, qui les impliquent dans le monde, les engagent en engageant leur locuteur, c'est-à-dire Robert³ : « Ce doigt au début du film indique la nécessité d'accomplir la totalité du parcours. On le ressent beaucoup à la fin du film. Cette sorte de fatigue... Et pourtant le trajet doit aller vers son terme, une autre frontière » (Kramer cité par Mazabrard, 28). Le déplacement du doigt dans l'espace est image en miniature du trajet, sa temporalité, même minimale, et son effort musculaire, encore plus dérisoire, sont néanmoins de même nature que le trajet et ses vicissitudes à venir.
- 8 La mise à plat de la carte n'est pas seulement opposée au point de vue surplombant de l'hélicoptère. Elle permet, elle aussi, de s'affranchir de la gravité, au moins en rêve, et de choisir sa direction et de donner un autre sens aux mots « haut » et « bas ». Sur la carte, aller vers le haut c'est aller vers le Nord, aller vers le bas c'est aller vers le Sud, comme Doc et Robert le feront, mais sans y être contraints, ou d'une contrainte qu'ils se seront à eux-mêmes imposée. Leur mouvement vers le bas n'aura rien à voir avec celui du fleuve que la pesanteur fait s'écouler inexorablement vers la mer, ou plutôt aura beaucoup à voir mais se confrontera plutôt que se confondra avec lui, même si le fleuve semble donner son mouvement au film, des torrents du Maine à la côte de Floride. Surtout, le mouvement des deux personnages cherchera à se confronter à l'Amérique plus loin sur la route, plus bas sur la carte, « down the road ». Immédiatement après que Doc s'est baigné nu dans un torrent au milieu de la forêt du Maine, au tout début du voyage, tout en haut de la carte, il déclame du Whitman en se réchauffant auprès d'un feu de bois, et Robert, derrière la caméra, lui demande :
- “OK, Doctor, how come you chose Whitman ?”
- “Because he talks about America that I love, and there's the other America down the road there, and I felt like I needed something to hold up against it.”
- 9 L'« autre Amérique » vous emmène en bas avec la force impérieuse de la pesanteur, et la première image que le film nous en donnera sera celle de la destruction inexorable de la forêt primitive, d'abord avec l'image d'un tracteur dans la forêt, puis avec d'autres

plans qui viendront ponctuer les premières séquences : ceux de tronçonneuses, de grues entourant les arbres de chaînes, jusqu'à finalement la scierie. Deux images sont particulièrement marquantes dans la séquence de la scierie. La première est celle de troncs imposants broyés alors qu'ils sont poussés dans le couloir qui doit les calibrer. L'autre est celle des troncs tombant dans l'eau à la fin de la chaîne de calibrage. Cette chute sera l'image récurrente associée au processus machinique, dans les séquences industrielles qui ponctuent surtout la première partie du voyage. Si ce qui frappe d'abord dans la scierie est l'absence de présence humaine, rendue superflue par les machines, les séquences qui montrent des usines avec leurs ouvriers sont encore plus terribles en ce qu'elles rendent les hommes machiniques, ainsi des ouvrières de la sardinerie. Là aussi, la séquence se terminera sur une chute finale, celle des boîtes en bout de chaîne, après que les ouvrières y ont entassé les sardines qu'elles ont étêtées et équeutées. Une autre usine, celle qui fabrique les jeux de Monopoly, sera bien sûr emblématique. Comme la sardinerie rend les ouvrières semblables à des sardines en boîtes, l'usine fait tomber en pluie de ses machines des maisons et des hôtels avant de les mettre en sachets, et empile des billets qui ne sont pas plus faux finalement que les vrais, et des plateaux de jeu qui en présentant les hiérarchies complexes du marché immobilier d'Atlantic City symbolisent le territoire tout entier. Pour reprendre les mots de Giuliana Bruno, les prétentions « unificatrices et totalisatrices » de ces cartes mortifères ne sauraient être mieux exprimées que par le nom même du jeu de société. De nouveau la séquence insistera, surtout sous la forme de l'empilement, sur le mouvement descendant. Ce mouvement trouvera son écho et son point d'orgue dans la deuxième partie du film, dans le Sud, dans le camp d'entraînement des parachutistes, avec les mitrailleuses lourdes recrachant comme des machines-outils leur cartouches vides (2/00 : 52 : 15⁴), machines à tuer manipulées par d'autres machines à tuer, qui s'entraînent à tomber, comme Doc, qui tout comme Paul McIsaac a été parachutiste dans cette base, se le remémore jusque dans son corps en remimant sa chute : « we were trained killers » (2/01 : 00 : 40).

Légendes

- 10 Si l'autre Amérique est en bas, si elle vous emmène en bas, si elle vous fait tomber, le voyage entrepris ne peut réussir que dans la mesure où il pourra suivre ce mouvement, le montrer, dresser la carte de cette autre Amérique, et en même temps s'en arracher, même momentanément, et proposer d'autres directions. Ce sont d'abord les mots qui le permettent, et je vais m'attacher aux différentes manières dont ils peuvent se transformer de symptômes en remèdes. Commençons par ceux de la voix off qui accompagne le plan montrant le doigt de Robert suivant sur la carte l'itinéraire projeté, une voix off dans laquelle Robert reprend la « légende », le projet tel que Kramer l'a développé à l'attention des producteurs, en ajoutant à cette impulsion de départ, à cette « envie de bouger », un compagnon de route et de dialogue, Doc. La voix débute sur des images de Doc arrivant à New York, et la dernière phrase, à partir de « all the way North », court sur le plan de la carte :

That's the Doctor, we decided to come back together, we've been away a long time, ten years, Doc in Africa, me in Europe, making movies. Doc's Africa was war, bombed out hospitals, cities burning in the sun, he never talked about it. Coming back is what we said, not home, but back, back there, behind you, the origins, the start. I was born in the shadow of the Empire State Building, I know the Empire

City, I didn't want to start our trip there, "Let's go North," I said to Doc, "all the way North, Doc, into the country, to the Canadian border, to where Route One starts, and then make our way down the coast, through the old colonies, the old capitals, the States of our growing up, try to follow this road all the way down to the end, in Key West, let's go.

- 11 « Not home, but back ». Cette distinction annonce déjà qu'il faudra redonner sens aux mots dans le dialogue qui s'engage entre eux et le territoire, le corps et le temps. Elle prend acte en effet de l'impossibilité du « nostos », et donne un nouveau sens au mot « nostalgie ». On sait que celui-ci a été créé « sur le modèle des mots médicaux en - algie » (Rey), à partir de « nostos » :

ancient Greek νόστος return home, in Hellenistic Greek as plural Νόστοι also the title of a lost poem of the Epic Cycle dealing with the return of the Greeks from the Trojan War, an ablaut variant of the base of νεσθαι to return home (cognate with Sanskrit *nas-* to consort together, *astam* home, Old English *nesan* to escape, be saved, survive, Gothic *-nisan* — in *ganisan* to be saved, healed —, and perhaps Tocharian B *nes-* to be) + -τος, suffix forming nouns. (OED)

- 12 Le mal en question serait dans cette nouvelle lecture celui qui fait que le mot « nostos » n'existe plus, que les notions de retour, de foyer, et de guérison ne sont plus réunies en un seul mot, et qu'il faut maintenant un processus de guérison pour les réunir à nouveau, un processus que justement se proposent de mettre en œuvre le film et ses deux jumeaux Robert et Doc, comme les deux dieux jumeaux védiques *Nāsatya*, qui avaient pour mission de sauver et guérir les humains en détresse, et dont Douglas Frame fait dériver le nom de la même racine que « nostos » (Frame, 2.1). Mais les deux jumeaux Robert et Doc ne sont pas des vrais jumeaux, en ce sens que l'un, Robert, incarne plus le déplacement, le retour — « back » — et croit plus aux vertus curatives de l'observation, tandis que Doc incarne le désir de foyer — « home » —, le désir de se « fondre dans une communauté », comme il le dit lorsqu'il décide d'interrompre le voyage (2/01 : 09 : 14).

- 13 Quoi qu'il en soit, la promesse de guérison est bien le sens du métier du personnage joué par Paul McIsaac, repris de *Doc's Kingdom* (1987), avec comme modèle *A Fortunate Man* de John Berger :

« Un homme fortuné », au sens où John l'emploie, signifie qu'il s'agit d'une vie intégrée, que quelque chose qui parle de guérir et d'aider s'intègre dans une communauté verticalement et horizontalement complète. [...] Il n'est pas possible de parler d'un corps sain sans parler d'un contexte social sain entourant ce corps. Nous nous posons la question de transformer de vieilles idées politiques en un autre langage, autour de l'idée de soigner. Il y avait un autre niveau, le personnage même du Docteur. Et il y a encore un autre niveau, celui de ma relation particulière aux médecins, puisque mon père était médecin. (R. Kramer, 2001, 75)

- 14 Le métier de Doc est également le socle du contrat qui lie les deux personnages Doc et Robert aux personnes qu'ils rencontrent : « il faut toujours dire aux personnes filmées que Doc n'est pas un véritable médecin mais qu'il joue au médecin. *Faut pas jouer avec la dimension métaphysique que les gens accordent aux médecins* » (Mazabrard, 27⁵). On le voit, le métier de Doc articule le contrat narratif de la fiction documentaire, sa visée éthique, ausculter le corps social dans l'espoir de le soigner, et sa dimension personnelle, dans ses liens avec le passé militant de Kramer, et également avec sa généalogie. La question de la généalogie, personnelle et nationale, sera en effet centrale à l'idée de retour, au désir de revenir vers « les vieilles colonies, les vieilles capitales, les États (les états ?) dans lesquels nous avons grandi », comme le dit Robert en suivant la Route One du

doigt sur la carte, et la carte est ce qui permet le retour. On peut remonter le temps, ou aussi bien décider de ne pas le remonter. Robert donc choisit de ne pas partir de New York, d'où il vient, qu'il connaît, ni d'y arriver, et New York ne sera qu'une étape, même pas le milieu (même si d'un point de vue temporel New York occupe bien le centre du film). Ce mouvement qui tire sa force de son arbitraire permet à Robert de s'arracher à sa généalogie, et c'est en fait le seul moyen d'y prendre sa place et, à sa manière, de devenir docteur comme son père. Je vais tenter maintenant de suivre au long du film les différentes étapes de ce processus. Tout d'abord le voyage, en « donnant lieux » aux discours et en les associant à un point de la carte doit permettre de les exposer et éventuellement de les dénoncer, de s'arracher au discours généalogique, aux mots vidés de sens et à la répétition mortifère. Il doit ensuite permettre de se choisir son propre discours, sa propre généalogie, voire de forger soi-même le discours de sa généalogie. Enfin le voyage doit aussi permettre de faire ou de refaire coller le discours à la réalité, et le programme que Robert se donne au début du film, la promesse de voyage — « let's go » — qui lie les deux protagonistes, est fondé sur cette adéquation possible. Mais en période électorale à la fin des années quatre-vingt, elle ne va pas de soi.

- 15 Dans la base d'entraînement des parachutistes, le colonel Kiernan, d'un ton monocorde, qui semble préenregistré⁶, présente une vidéo promotionnelle de l'armée :

This year's theme is 'Dear Dad,' a young soldier writes home to his father, and what he finally understands, and reaches a level of maturity, about what his father has been trying to teach him as far as discipline, character, judgment and the selfless service that we look for in the soldiers of our country, [...] and in many ways they follow the legacy of their fathers, their grandfathers and the ones before them.

- 16 Le colonel se réjouit du fait que les jeunes des années quatre-vingt ne soient plus les rebelles des années soixante et soixante-dix, mais le point de vue de Kramer est clairement qu'une société qui reproduit sans tension le discours de ses pères est une société malade. La voix du colonel se mêle à celle de la lettre du soldat à son père qui sert de bande son à la vidéo promotionnelle, et l'insistance de Kramer à aller de cette vidéo au visage du colonel, loin d'être anodine, démonte le caractère mécanique d'un discours répété, à tous les sens du terme. On pense aussi au discours du fils D'Addario, qui a repris l'entreprise de son père lorsque celui-ci est mort dans un accident d'avion, et qui survole le ghetto noir en hélicoptère tout en débitant les statistiques de son entreprise, ou qui se met en scène au sommet d'un immeuble surplombant la ville et répète le laïus publicitaire de l'entreprise paternelle.

- 17 Surtout, les mots répétés se vident de leur sens. Le contexte général de la campagne de 1988 est de ce point de vue assez prégnant. Que les partisans du chrétien fondamentaliste Pat Robertson puisse lui chanter « This land is your land » de Woody Guthrie, dont la guitare portait pourtant les mots « This machine kills fascists », est un signe ironique de cette érosion. Mais Robertson n'est qu'un symptôme, et il n'est pas dit que Kramer n'acquiesce pas au diagnostic de l'une de ses admiratrices : « the country started to dissolve from the inside, from its heart » (1/00 : 47 : 40). Et il ne s'agira jamais seulement de juger, car les exemples de cette désintégration seront aussi divers que les discours catéchisants des fondamentalistes à leurs enfants pantois ou que le mariage d'un couple chicano, pourtant immensément touchant :

Robert raconte que dans la séquence du mariage des deux jeunes, la séance de pose et de reconstitution du mariage organisé par le photographe suscitait l'enthousiasme des participants plutôt moroses lors du mariage lui-même. Il parle

aussi des deux jeunes gens très conscients d'être filmés et de jouer quand on leur demande de redire les vœux qu'ils avaient prononcés lors de la cérémonie. [...] L'expérience des USA est la découverte d'une immense difficulté à préserver son identité, à la constituer autrement qu'en représentation. (Mazabrard, 30-31)

- 18 De même, la présentatrice de l'équipe qui vient filmer le bingo géant destiné à apporter des fonds à la réserve Penobscot au début du film répète-t-elle son texte trois fois, vidant graduellement les mots de leur sens. Et le cinéma est justement ce qui permet de montrer ce qui serait coupé à la télévision, les répétitions, le compte à rebours avant la prise, les commentaires à la fin, et ce faisant, en dénonçant la répétition des mots la déjouer.
- 19 C'est pourtant en répétant d'autres mots que le film entend échapper à l'éternel présent de la représentation ; c'est en se choisissant ses propres ancêtres. Après la séquence autour de Pat Robertson, viendra, comme antidote peut-être, la répétition en situation du discours de Thoreau sur John Brown, déclamé par Doc, devant un rideau rouge sur l'estrade de l'église de Concord, et dont la défense de l'action violente au nom de l'intégrité et du refus de l'inacceptable prend un sens précis du passé militant de Doc et de Robert, de Paul McIsaac et de Robert Kramer⁷. La séquence est en contraste marqué avec celle montrant plus tard l'instructeur militaire annonçant un texte appris par cœur. Si l'on y met du cœur, si, paradoxalement, on exhibe la théâtralité de son geste, si l'on y met le ton, teinté d'ironie nostalgique, il y a des répétitions qui libèrent, y compris de ses propres démons. Sont également essentiels les mots qui ouvrent le voyage proprement dit, ceux de Whitman⁸, du « Song of the Open Road » que déclame Doc avant de confronter l'« autre Amérique » :
- Afoot and light-hearted I take to the open road,
Healthy, free, the world before me,
The long brown path before me leading wherever I choose.
- 20 Le film se donnera comme objectif de mettre ces mots à l'épreuve du voyage, de faire ce qu'ils disent. « If you talk the talk, you better walk the walk. »⁹ Il s'agira donc de prendre la route, bien sûr, mais aussi de prendre acte des mots du poème, « Healthy, free, the world before me » et, en les mettant à l'épreuve de l'espace, d'arriver à des images finales qui leur font écho. Le voyage s'achève à Key West, à la veille des élections, avec le monde devant soi, avec les immigrants haïtiens comme espoir de l'Amérique, et avec au moins une image de liberté sous la forme du ballon-sonde que libère le météorologue en criant : « Coming out, stand by, free ! » Le film se clôt sur des images de coraux à travers le fond vitré d'un bateau touristique. La guide commente : « Every reef coral that you see is one colony, and it shares one digestive system. » Le film ne se termine certes pas sur un constat de santé, mais tout de même sur une affirmation forte, celle du lien entre santé individuelle et santé collective.
- 21 Mais il s'agit surtout de laisser d'autres mots à répéter aux générations qui suivent. C'est le souhait de l'Indien Penobscot qui, montrant dans son musée un panier Passamaquoddy et la photo de son grand-père, déclare vouloir transmettre tout ce qu'il a appris sur sa culture aux générations futures. C'est aussi le souhait de l'Afro-américaine qui fait visiter à des jeunes du Sud le monument à la mémoire du régiment noir de la Guerre de Sécession. Elle avait au moins un aïeul dans le régiment, a rencontré d'autres descendants et espère avoir assez de temps pour écrire l'histoire de sa famille avant de mourir (1/01 : 10 : 30). Le souhait de Pat Reese, l'ami journaliste de Doc (et de Paul McIsaac), qui « connaît beaucoup de choses sur la guerre civile, sur toutes les guerres civiles », est également de boucler avant de mourir son enquête sur un suprématiste

blanc, « a story that needs to be told » (2/00 : 59 : 00). Robert demande également à un Afro-américain s'il connaît l'histoire de son grand-père, s'il a conscience que des faits et des histoires vont se perdre (2/01 : 24 : 00). Le film se fait occasion de parole, et donc d'histoire : « La mémoire se dit au présent par la rencontre entre l'horizontalité du voyage et la verticalité de la parole. La parole creuse le temps. Toutes les strates de passé communiquent entre elles » (Jousse, 25). C'est une question de survie, car comme le dit un Indien Penobscot au début du film, c'est un miracle que la nation Penobscot ait pu survivre, c'est un miracle que les cultures puissent survivre, et elles survivent par leurs histoires. Le Penobscot est entouré de livres lorsqu'il parle, et le film va dorénavant articuler des lieux qui gardent l'écrit, et qui se faisant ancrent la parole dans le lieu, et donnent son épaisseur au monde.

Inscriptions

- 22 On songe à la New York Public Library bien sûr, un lieu qui contient toutes les histoires du monde, et tous les temps du monde. La caméra s'arrête sur la citation de Milton gravée sur une arche : « A good Booke is the precious life-blood of a master spirit imbalm'd and treasur'd up on purpose to a life beyond life » (2/00 : 21 : 24). Doc y demande le livre qu'on lui lisait enfant, *The Little Red Lighthouse and the Great Grey Bridge*¹⁰, et l'on suit encore une fois un mouvement de descente, celle du pneumatique contenant son formulaire d'abord, puis celle de la main d'une bibliothécaire sur les étalages du magasin en sous-sol. Mais cette descente, contrairement à celle des troncs à la scierie ou des boîtes de sardines à la pêcherie, est suivie d'une remontée du livre à la surface, et avec lui d'une remontée du temps à la surface, qui conduira Doc à relire et à redire les mots qu'il a entendu son père lui lire enfant, puis à se rendre au bord de la Hudson River, sous le George Washington Bridge, au phare en question, qui se dresse toujours là, une mémoire des temps anciens, « comme les grands-parents », dit le guide qui le fait visiter. Dans le film, ce n'est en effet pas le privilège des seuls livres que de garder la mémoire, ni de garder l'écrit, et la caméra s'attarde sur toutes les inscriptions, celle d'une citation de Thoreau, près de sa cabane, ou l'inscription latine sur le monument au régiment noir, que la guide fait déchiffrer aux touristes. Car les inscriptions permettent d'articuler le lieu à ses hôtes de passage par les paroles qu'elles font naître, et le symbole le plus fort, celui sur lequel Kramer s'attarde le plus longtemps, est celui du Vietnam Wall à Washington, « one of the few talking stones we have », comme le dit Robert derrière sa caméra. Des inconnus s'y parlent de leurs morts doublement absents, absents parce que morts, bien sûr, mais aussi absents du cénotaphe, et c'est justement cette double absence, marquée par leur nom, qui leur permet de parler. La séquence revient plusieurs fois sur cette importance de la répétition. Les plans jouent de l'effet de miroir du mur poli, comme très souvent les images du Vietnam Wall, et elles s'attardent en particulier sur la jonction entre les deux branches du mur en V, qui se reflètent l'une l'autre et offrent différentes directions au regard¹¹. L'une des images qui jouent le plus efficacement du reflet est celle qui montre le reflet dans le mur noir de la feuille blanche portant une liste de noms de soldats qu'un visiteur tient entre ses mains (2/00 : 44 : 10). Il faut en effet que les noms soient inscrits deux fois. Un livre, par essence portatif¹², mais ici logé sous un petit toit de verre pour ne pas subir les intempéries, porte par ordre alphabétique le nom des soldats tombés au combat, qui sont placés sur le mur par ordre chronologique de leur mort. Cette répétition est ce qui permet de retrouver un nom, de le sauver de

l'anonymat du mur et de la mort. Doc, comme souvent les visiteurs (Prorok, 297), pour marquer son passage procède à une nouvelle répétition, en frottant l'empreinte du nom gravé qu'il était venu lire, en négatif sur un papier crayonné qu'il laissera sur place. De plus, beaucoup de noms sont identiques, et le guide montre que deux Billy Joe Williams, un soldat et un capitaine sans lien de parenté, sont morts le même jour. La coïncidence est remarquable, et amène donc des remarques, fait parler et répéter à nouveau ce nom qui est celui de deux personnes. Dernière répétition, le film revient quatre fois au Vietnam Wall, puisque la séquence alterne avec d'autres qui lui donnent sens, celle de la vie de la réfugiée salvadorienne au témoignage terrifiant, dont le film est le seul mémorial, et celle de la visite d'un immigrant salvadorien au Marine Corps War Memorial, statue énorme et imposante des soldats dressant le drapeau sur Iwo Jima, qui héroïsent la guerre de manière radicalement opposée à l'esprit du Vietnam Wall¹³. La caméra s'attarde sur les noms des guerres qui y sont exaltées : Florida Indian Wars 1835-1842, Philippine Insurrection 1898-1902, Boxer Rebellion 1900, Grenade 1983, Nicaragua 1912. Il est clair que pour Kramer, qui a tourné avec les guérilleros vénézuéliens en 1965 et avec les communistes au Vietnam pendant la guerre, ces noms conduisent à continuer la série avec par exemple, au moment du tournage, Nicaragua 1988 et Salvador 1988.

- 23 Ainsi, les lieux où sont gardés des mots sont des nœuds qui permettent de tisser à la fois le film et le territoire, sont ces lieux qui viennent ponctuer la route et lient plusieurs temps et plusieurs espaces, et l'histoire individuelle à l'histoire collective, selon une structure qui d'après Érik Bullot est typique de toute l'œuvre de Kramer :

autour d'une ligne discontinue au cours horizontal, à la manière d'un ruban — pellicule ou tissu —, croît une structure latérale, ajourée, où de courtes séquences, raboutées les unes aux autres par contiguïté, dessinent une trame. [...] Cette forme (ligne et arcades) rejoint le thème sans doute central de ses films : les liens de l'individu au groupe. C'est-à-dire la possibilité de l'Histoire. (Bullot, 69)

- 24 Dans *Route One/USA*, la « ligne » c'est la route, bien sûr, et les « arcades », ces lieux qui la ponctuent, qui ne sont pas uniquement liés à la présence de l'écrit, et dont je vais tenter de montrer quelques unes des caractéristiques. Le premier de ces lieux, avant même le musée indien, est emblématique : une veille dame se rassoit au standard téléphonique où elle avait l'habitude de travailler, et se remémore avec émotion le pic d'activité qui accompagnait le moment de la descente des radeaux de troncs le long du fleuve au printemps. Un petit lieu ponctuel — et même une petite boîte, car le standard en question tient sur une table maintenant poussiéreuse — permet d'articuler la ligne inexorable du fleuve à tous les autres lieux du monde, dans toutes les directions. Sous une forme extrêmement ramassée et programmatique, le standard articule un intérieur et un extérieur d'une manière qui sera déclinée dans plusieurs lieux du film. Le pourtant modeste voire calamiteux « Tragedy in US History Museum », par exemple, enferme en son sein la voiture du président Kennedy au moment de son assassinat, et tente donc de contenir un moment de discontinuité radicale pour l'histoire américaine. À l'inverse, les médailles qu'un vétéran noir se rappelle avoir portées sur sa poitrine alors qu'il ne savait plus à quoi elles correspondaient, à quelles actions d'éclat qu'il avait préféré oublier, font de lui un véritable musée portatif, où s'exhibe la blessure intime de l'Amérique et sa possible guérison. On pense aussi au musée personnel rempli de bibelots et de diplômes divers où un vieil homme égrène tous les métiers qu'il a exercés depuis 1921 (1/00 : 23 : 50). « Thanks for showing me your life, as you said », dit Doc en sortant de ce qui se révèle n'être qu'un petit cube, un *mobile home* minuscule

perdu dans la campagne. Rappelons les mots de Giuliana Bruno sur les cabinets de curiosités comme lieu précinématographique : « The cabinet of curiosities offered inner spaces for public viewing and exhibited fragments of exterior in interior spaces » (Bruno, 154). Dans le cabinet s'articulent une histoire personnelle, une collection qui est aussi *recollection*, et une histoire collective (le vieil homme en question a été le premier officier de défense civile que sa petite ville aie jamais connu, ainsi que le premier chef des pompiers, et le premier chef de la police), qui permet au visiteur de s'approprier cette histoire personnelle. Comme Bruno le note, cette appropriation était dans le cas du cabinet de curiosités souvent accompagnée d'un parcours :

The protofilmic framed display — an interior fragment of a world view — was open for browsing in a real sense. It was reassembled by the viewer, who read it in conjunction with her own mental geography as she wandered at leisure around the space, both physically and psychically. [...] [T]he prefilmic montage created by the spectatorial browsing of the collection invites re-collection. (Bruno, 155)

- 25 Dans le *mobile home*, la caméra suit les regards et la main du vieil homme à la découverte des souvenirs ornant ses murs, et la longue focale isole chaque élément et l'agrandit aux dimensions d'un espace. On pense aussi à la manière dont Doc déambule parmi les bibelots¹⁴ d'un magasin portugais à Boston et se remémore le temps qu'il a passé à Lisbonne (1/01 : 13 : 20). Le trajet¹⁵ dans le magasin en rappelle un autre, lointain ; le lieu de rencontre permet que la rencontre ait lieu avec le propriétaire du magasin, que son propre trajet a amené en Amérique. La rencontre est marquée par la descente dans l'espace intime de la cave¹⁶, qui pourrait tout à fait être à Lisbonne et où, autour d'un tonneau de ce qui ne peut être que du porto, les deux hommes trinquent « à Saint Martin, le prêtre ivre », et parlent de la vie, de ce qui fait qu'elle est réussie ou ratée.

- 26 Le rôle du film sera alors de donner lieu à ces rencontres et de sauvegarder ces fragiles moments :

Un des problèmes majeurs du tournage fut de *rester fidèle à ces instants de présence dans le film*, à ces choses qui n'avaient lieu que grâce au film. Comme au moment où, dans une séquence fictive (celle de la mort de l'ami), un homme monte un manège. Robert se dit qu'il va *faire quelque chose dessus sans savoir comment ça pourra s'intégrer dans le film*. Et c'est alors que le type parle de l'écrivain qui n'écrit pas s'il connaissait la fin de l'histoire. On a souvent l'impression quand on tourne de voir se matérialiser quelque chose qu'on a écrit, cette expérience de voir naître à travers le tournage quelque chose d'absolument juste pour le film. Il racontait le film alors que nous l'avions croisé tout à fait par hasard. Au montage, il s'agit de protéger ce type de choses, si fragiles. (Mazebrard, 31-32)

- 27 Il s'agira au montage non seulement de préserver ces moments de grâce, mais aussi de les articuler entre eux, d'une part, et au territoire de l'Amérique, d'autre part. Ce sont ces moments qui doivent former un réseau qui contrecarre le mouvement inexorable du fleuve, et qui permette également d'échapper à l'autre réseau, celui des routes et de la grille. Pour cela, ces moments doivent former des nœuds de signification où convergent les différents enjeux du film. Pour le dire autrement, ils doivent être des cristaux qui réfractent de multiples significations qui finissent par former un réseau avec les autres moments de grâce, les autres cristaux. En ce sens le cinéaste ne fait que rejouer le geste inaugural d'Erika Kramer, sa femme, lors du voyage de repérage, égrenant tout au long de la route

des milliers de petites graines de cristal du Brésil — un quartz brut, non lavé, limpide. Je les ai préparées à ma façon — avec mon souffle, un ensemble de son, le soleil et la lune — afin d'imprégner le cristal de mes rêves pour la route et pour le

film. [...] Sur la route, je lâchais les cristaux à l'instinct, pour amplifier la beauté des choses, pour éveiller l'obscurité — particulièrement dans les endroits les plus défavorisés. [...] Et Robert, petit à petit, se prit au jeu. (E. Kramer, 80)

- 28 Les moments de grâce du film sont autant de cristaux qui amplifient la beauté des choses et réfractent la ligne de la route ou du fleuve dans toutes les directions. C'est l'apanage du direct, exprimé par Kramer lorsqu'il relate son expérience de filmage avec Paul MacIsaac dans *X-Country*, un mariage filmé et monté à la caméra, dont le titre même, prononcé *Cross-country*, met en scène le croisement, le changement possible, le carrefour, et où il voit « le fondement de *Route One/USA*. [...] Tout le style est déjà là, ce style qui consiste à prendre n'importe quelle situation donnée, à l'élargir et à partir dans une multiplicité de directions » (R. Kramer, 2001, 97). Et le cristal, dans ces moments de grâce, permet d'atteindre une dimension de plus, l'épaisseur des choses. Cette épaisseur, plusieurs de ceux qui parlent de Kramer la mentionnent, pour y voir ce qui est à la fois « au-dedans ou au dehors, [...] le passé, le présent, l'avenir, tout à la fois » (Wajsbrot, 91), ou le Présent et la Grâce (Copans, 131), clairement articulés pour Richard Copans, qui est aussi le producteur et le directeur de la photographie du film, à la dimension politique et éthique de la position du cinéaste :

J'ai mis longtemps à accepter que la politique, c'est plus une manière d'être dans le monde qu'un drapeau. [...] J'ai mis longtemps à comprendre que la grâce se vit à plusieurs et que passer sa vie à produire ces moments-là, c'est gagner sa vie plutôt que la perdre. J'ai mis longtemps à articuler le désir et la politique, le singulier et le communautaire. (Copans, 139)

Blancs

- 29 Mais pour que ces cristaux de sens puissent faire réseau, il faut également une trame, et il ne peut y avoir de trame que s'il y a des blancs. Ce sont eux, je vais tenter de le montrer, qui viennent rythmer le film et permettre la circulation du sens, eux aussi qui articulent les différentes échelles, ce qui se révèle essentiel dans ce film qui cherche à ausculter l'Amérique comme on ausculte un corps malade, et qui tente de lire en chaque personne les symptômes qui affectent le pays tout entier. Ces blancs sont les blancs de la carte, ses réserves, et il faut une carte pour pouvoir se perdre. Une des premières actions de Doc, au tout début de la *Route One*, sera justement de s'écarter résolument à travers champs avant d'arriver à la réserve indienne (1/00 : 09 : 45). Si cela semble plus facile de s'écarter de la route dans les grands espaces du Maine, l'arrivée à New York verra se succéder des rues de plus en plus petites, qui passent sous le métro aérien, puis un chemin de terre, puis enfin un terrain vague rempli d'herbes folles. C'est le projet même du film que de partir à la recherche de tels lieux, et une des images récurrentes est celle du pont, ou plus exactement de ce qu'il y a sous les ponts, de ce qui a poussé ou coulé sous les ponts qui relient les points sur les cartes. Le choix même de la *Route One* découle du fait que « désormais une autoroute la concurrence, si bien qu'elle n'est plus qu'une sorte de trace archéologique qui se mêle aux villes et villages, se confond aux banlieues » (Mazabrard, 28). La *Route One* permet d'échapper au réseau des autoroutes et d'opérer une coupe arbitraire, une coupe archéologique. Elle permet plus généralement d'échapper au réseau du connu, y compris aux réseaux qui pour être marginaux ne tournent pas moins en circuit fermé. Kramer compare aux militants filmés dans *Milestones* (1975) :

dans *Milestones* nous avions pu traverser tout le pays sans jamais parler à qui que ce soit qui n'était pas des nôtres [...], tout se passe à l'intérieur de cette petite bande,

ce groupe qui commence à se trouver mal à l'aise et effrayé par son aliénation envers sa propre nation. *Route One/USA*, c'est exactement le contraire : nous ne sommes là que pour parler, pour écouter, et pour apprendre. (R. Kramer, 2001, 91)

- 30 Il n'est pas si facile que cela de quitter les réseaux. Ceci implique l'arbitraire du cap à suivre, et plus encore l'attention au terrain vague, au détail insignifiant, car c'est souvent lui qui peut révéler le non-dit de la nation. Il s'agit de se donner un programme par certains aspects analogue à celui de Michael Aaron Rockland parcourant les voies du New Jersey : « perhaps I could adventure not where no one has been but where no one wishes to go » (Rockland, 6), et si chez Rockland il s'agit plus de l'aventure dans sa dimension physique voire dangereuse, il s'agit bien aussi pour Kramer de s'écarter d'abord de l'autoroute, puis même de la route pour aller où personne ne veut aller. C'est aussi le programme systématique de Philippe Vasset, qui, à la recherche d'une « réalité trouée, friable, et infiniment plus mystérieuse que n'importe quelle histoire inventée » (Vasset, 102), explore méthodiquement les blancs des cartes de la banlieue parisienne :

la simple déambulation curieuse et opiniâtre (la fameuse *dérive* des situationnistes) ne suffit plus : les périmètres sont maintenant sécurisés, les surfaces vernies et les portes condamnées. La seule alternative est de se fixer des itinéraires arbitraires qui faussent les points de vue et taillent à la serpe dans l'agencement harmonieux des constructions. (Vasset, 78)

- 31 C'est bien le sens de nombreux plans d'arrivée dans une nouvelle ville lors du périple de Robert et Doc : depuis la rocade, lieu d'arrivée obligé dans la ville, celle-ci donne à voir sa *skyline*, la façade théâtralisée dont il s'agira maintenant pour le cinéaste de voir l'envers, et cela ne pourra se faire qu'en se perdant avec méthode dans les ruelles et les terrains vagues, et en fixant son attention sur des détails. Ainsi à son arrivée à Boston, peu après avoir visité Walden, Doc écoute un archéologue qui explique les strates de temps enfouies dans quelques centimètres carrés du parc qui se trouve au centre ville, au milieu des gratte-ciel, puis emmène Doc dans son laboratoire, où il analyse ses trouvailles. C'est dans les interstices que se révèle le territoire, et deux plans identiques sur ces quelques centimètres carrés de terre et de brindilles se font écho au début et à la fin de la séquence bostonienne. De ces plans, on peut dire ce qu'André Médouni dit d'un plan de *Walk the Walk* dans lequel la botaniste jouée par Laure Duthilleul prélève un morceau de terre avant de l'analyser dans son laboratoire :

Kramer est artisan de la matière, il la travaille avec le souci de ses réactions, connaisseur de ses produits et de leur devenir sur la toile. Ce n'est plus un cinéma à plat qui nous est proposé mais une mise à l'épreuve des trames et de la profondeur en grandeur nature, à la grandeur de la nature. (Médouni, 162)

- 32 Dans le plus petit morceau de terre se trouve l'histoire de l'Amérique, et cette leçon sera répétée à Bridgeport, Connecticut, non par un archéologue mais par un clochard. Celui-ci garde bien son lopin de terrain vague, perdu entre deux immeubles : « This is my little territory », prévient-il, avant d'ajouter, « What is it they say? This is America ». Il finit par sympathiser avec Doc, et nous rappelle que la Frontière est partout, que si tout le monde n'est plus l'Amérique, comme Locke le disait du monde des origines, et comme la forêt originelle du Maine pouvait le laisser croire au début du film, il reste toujours un peu d'Amérique originelle dans le monde. Kramer avait quitté l'Amérique pour se « transplanter dans un endroit qui contienne le même type de promesse que les États-Unis au XIX^e siècle. Ce pouvait être le Brésil ou l'Australie » (R. Kramer, 2001, 37). Le petit bout de terrain vague du clochard contient la même promesse, la promesse même de l'Amérique. Il est finalement aussi grand que le Brésil

ou l'Australie, car « le blanc des cartes n'a pas d'échelle » (Meschonnic, 16). En effet ce petit bout de territoire peut rester à l'écart de tous les réseaux, comme celui, tentaculaire, de l'entreprise D'Addario, dont le fils quadrille le territoire du ghetto avec son hélicoptère, ou comme celui dont le ghetto est lui-même le centre et qui fait transiter des armes du monde entier : « 9mm, machine guns, Uzis, automatics, M 16, you got a bit of everything out here » (1/01 : 27 : 00).

- 33 L'important est qu'une part échappe à tout contrôle, et ceci est surtout vrai de la narration. Celle-ci, de part en part, sera trouée par « une disjonction, un écart, une rupture. Un tissu déchiré [...] une aire dont les points de passage sont souvent des moments contemplatifs, en suspens » (Bulot, 71). Bulot insiste sur l'attention aux éléments dans ces moments contemplatifs, « turbulence, tourbillon, matière en fusion, changements d'état de la matière. Le plus souvent d'ailleurs, ce sont des points d'eau où se reforme l'énergie » (Bulot, 72). Ceci a un sens tout particulier dans *Route One/USA*, qui démarre dans la mer devant New York, et dont le voyage proprement dit commence dans les tourbillons des rapides du Maine pour finir devant l'océan, et où la Route est constamment mise en tension avec d'une part l'eau, sa matérialité et sa pesanteur, et d'autre part le pur réseau. Bulot rappelle ces mots de Kramer : « J'aime bien m'inspirer de la démarche de l'antipsychiatre Deligny. Il a tenté de rendre autonomes les enfants autistes. Il suivait leurs déplacements en traçant des cartes de leurs voyages. Ces enfants étaient sensibles aux points d'eau. Je me sens comme eux » (Bulot, 72). Un exemple significatif se situe après le moment traumatique où Doc, qui ne veut plus être un simple observateur mais s'impliquer dans une communauté, décide d'abandonner le voyage. Robert, maintenant seul, et sans personne à filmer, s'attarde longuement sur le paysage, et en particulier sur de l'eau croupie puis sur de l'eau qui passe sous un pont alors que le cours du film, qui semblait s'être arrêté, s'apprête à reprendre. Serge Daney voyait dans les inserts de *Milestones*, qui souvent s'écartaient du fil de la narration pour s'attarder sur un courant, une vague, des « lieu[x] du passage à vide », et il décrivait le film comme « un entrelacs lacunaire » (Daney, 1976, 56, voir aussi Bulot, 70, 75). Cette description est celle qui va me guider jusqu'à la fin de cet article. Il se trouve que Deligny a proposé une image comparable pour parler de son expérience cinématographique :

J'ai toujours été réfractaire à ce mot de scénario, au mot et à la chose qui sont, m'a-t-on dit, une pratique indispensable. Je n'en crois rien et, pratique pour pratique, nous parlerons de canevas. Il faut que le canevas soit grossier, clair et, surtout, n'oubliez pas les trous. S'il n'y a pas de trous, où voulez-vous que les images se posent, par où voulez-vous qu'elles arrivent ? (Victor)

- 34 C'est grâce aux trous ou aux blancs, aux passages à vide, aux moments d'indirection, que les instants de présence peuvent advenir, et qu'ils peuvent se tisser et construire quelque chose. Une image programmatique reprend très clairement la métaphore du tressage au début du film, celle du panier Penobscot. Le panier magnifiquement ouvragé est filmé en très gros plan (1/00 : 13 : 07), alors que des Penobscots discutent de son origine, puis de la survie de la culture qu'ils désirent transmettre. Un peu plus tard (1/00 : 14 : 30), un autre Penobscot commente : « We're losing that, you know, slowly, you know, the basketry. It's been quite a thing, all these years, and all of a sudden, you know, slowly dying ». Le film se donne pour programme, contre cette entropie, de continuer à tresser ou à tisser avec ses paroles, avec ses gestes, avec ses images. Dans sa forme même, et cela est vrai de quasiment toutes les séquences que j'ai mentionnées, il s'emploie souvent à « couper littéralement en morceaux [des] longues prises et les

entrelacer avec d'autres éléments » (Kramer, 42¹⁷), et il soigne de manière symptomatique ses enchaînements, avec des chevauchements de sons d'une séquence à une autre, la séquence à venir étant le plus souvent annoncée par une voix off qui précède l'image. D'une manière qui évoque encore plus clairement le tissage, les fins de séquences sont souvent suivies d'une coda, qui peu après le début de la séquence suivante viendra faire écho avec le nouveau motif¹⁸. Mais reste la question de savoir ce que le film tisse, et je voudrais maintenant faire le parallèle avec une autre séquence, évidemment centrale mais dont les liens avec la question du tissage demanderont à être montrés, celle de la visite à la cabane de Thoreau.

Cabane

- 35 Serge Daney disait de *Milestones* que l'ensemble de ses personnages ne formait ni une fresque, ni une chronique, ni un document, mais un tissu. Un tissu vu au microscope et dont on voit qu'il tient autant par ses vides que par ses mailles. Un entrelacs lacunaire. C'est tout le contraire d'une maison, d'un lieu chaud ou d'un abri maternant. (Daney, 1976, 56)
- 36 Mais si dès le début de *Route One/USA* la question de l'habitation est posée dans des termes négatifs par une distinction inaugurale — « not home, but back » —, peut-être s'agit-il tout de même de construire, sinon une maison, du moins une cabane. La réponse provisoire, fragile, que le film apporte prend une forme qui a en effet bien des points communs avec la cabane de Thoreau : d'abord l'idée de « vivre une situation » qui, selon Kramer, était à la base du désir de film, même si la situation en question, un voyage essentiellement urbain, est symétriquement inverse à celle de l'expérience de Thoreau, ensuite la manière d'articuler l'universel et le local, sous la figure du tressage. Gilles Tiberghien, qui dans sa méditation sur la cabane mentionne le film de Kramer, et de manière symptomatique du jeu de double entre Robert et Doc croit d'ailleurs se souvenir que c'est Kramer qui à l'écran visite la cabane, rappelle les spéculations de Semper sur l'origine de l'architecture [et] l'accent qu'il met sur les activités de tissage et de tressage [...]. Pour ce qui m'occupe, le motif du tressage m'intéresse parce qu'il me semble à certains égards étranger à la maison. Mon idée, en effet, est que la cabane est dans un rapport de discontinuité par rapport à la maison [...], la cabane a quelque chose à voir avec le corps mobile et itinérant, avec le corps que nous sommes, la maison avec le corps que nous avons. (Tiberghien, 40-41¹⁹)
- 37 Au cœur de l'expérience de Thoreau se trouve ce cri : « Better not keep a house » (Maynard, 313). William Barksdale Maynard montre en quoi l'attention que Thoreau porte aux détails de la construction de sa cabane est liée à sa réflexion sur la hutte primitive, et au-delà sur le nid, fragile tressage d'éléments de fortune :
- As for nests, those of swallows inspired the primitive hut, Vitruvius wrote, and Chambers repeated the idea. For his part, Thoreau links birds and human dwellings many times in *Walden* and elsewhere. The perfect dwelling to come will be modeled on this analogue, being "as open and manifest as a bird's nest." (Maynard, 313)
- 38 Il n'est peut-être pas inutile de s'attarder plus en détail sur la manière dont le sens se tisse lors de la séquence de la visite de Walden Pond, car elle me semble permettre de relier quelques-uns des axes que j'ai abordés jusqu'ici. Je commencerai par un rappel des plans qui la composent. Tout d'abord, la séquence commence par un plan général de la reconstitution de la cabane de Thoreau (1/00 : 55 : 38), puis vient un plan plus

serré d'une fenêtre, qui laisse apercevoir un peu de son intérieur vétuste, et surtout une deuxième fenêtre sur le mur opposé. Ensuite un plan plein cadre montre une partie du grand écriteau de bois qui cite la description de la cabane dans *Walden*. C'est seulement alors que Doc apparaît en plan poitrine, filmé à partir de l'autre côté de la cabane, à travers les deux vitres. Un contrechamp, qui est en fait le même plan que le premier plan de la fenêtre, nous le montre ensuite de profil, en même temps que l'intérieur de la cabane qu'il est en train d'observer, et que la fenêtre opposée, derrière laquelle apparaissent bientôt deux touristes qui observent eux aussi l'intérieur de la cabane. « It's much better than my motel room », se dit-il à lui-même, ou à Robert. Il traverse le champ et la caméra reste quelques secondes sur le couple de touristes. Le plan suivant débute la séquence dans le musée de Concord par un gros plan d'une photographie de Thoreau. Nous retrouvons Walden Pond quelques minutes plus tard : Doc s'avance en plan général jusqu'au site originel de la cabane, maintenant délimité par quelques blocs de pierres reliés par une chaîne formant un rectangle. Il passe entre les deux blocs de pierre formant entrée, et égrène : « Let's see, front door, a desk, a bed, two chairs for company », en transplantant en imagination le mobilier vu dans la reconstitution de la cabane. Un gros plan montre alors une inscription gravée sur une pierre indiquant la place de la cheminée originelle. Doc, que l'on retrouve dans le plan moyen, continue : « a hearth, to warm yourself up, nice place, nice place. » La caméra l'accompagne alors qu'il se dirige vers l'entrée, où il demeure immobile. Le plan suivant montre le cairn où les visiteurs de passage ont coutume de laisser un caillou, caché en grande partie par un écriteau de bois, que Doc commence à lire en voix off : « I went to the woods because I wanted to live deliberately, to front only the essential... ». Enfin, une succession de plans le montre lançant un caillou qui s'ajoute à ceux du cairn. Le plan suivant, montrant le clocher de l'église de Concord, débute la séquence au cours de laquelle Doc déclame le plaidoyer pour John Brown.

- 39 On voit déjà à quel point ces deux séquences autour de la cabane jouent sur les liens entre mots et images, et sur la répétition. Les mots de Thoreau qui décrivent la cabane sur l'écriteau de la première séquence font partie de ceux qui ont servi à la reconstitution, ici et ailleurs puisque la cabane de Thoreau a été reconstituée ici à l'attention de touristes, ailleurs de passionnés ou de personnes souhaitant revivre l'expérience de Thoreau, et chacun à sa manière, touristes inclus, les font perdurer. Le dédoublement du regard entre Doc et les touristes qui regardent la cabane de l'autre côté entre dans un complexe système d'écho avec le dédoublement constitutif entre Doc et Robert, et avec le dédoublement entre fiction et documentaire, puisque le champ-contrechamp devrait être ici la figure interdite du documentaire, tout au moins en ce que dans l'optique du cinéma direct il prétend capter le réel²⁰. En effet, le contrechamp qui suit la première apparition de Doc montre la fenêtre qui lui est opposée, derrière laquelle, l'instant auparavant, la caméra de Robert se trouvait, et devrait donc encore se trouver. La reconstruction de l'espace diégétique est ici patente, elle signe, comme à d'autres moments dans le film, la part de fiction dans le documentaire, et fait écho à la fiction de la cabane, reconstituée en 1985, peu avant le tournage (en automne 1987 pour cette séquence, au début des six mois de tournage). Chaque touriste, et aussi bien Doc, et Robert, vient prendre la place qui lui est assignée à la fenêtre de la cabane reconstituée, et se mettre en imagination à la place de Thoreau, à l'intérieur, et ainsi participer à la reconstitution. Mais où sommes-nous vraiment lorsque nous sommes là ? La question se dédouble encore lorsque nous découvrons le site originel, et que Doc y projette en imagination, en les nommant, les

meubles qui n'étaient que des reconstitutions. Ce faisant, sortant les « vrais » meubles de la « vraie » cabane, vraie mais reconstituée et fermée sauf au regard, pour les placer sur le « vrai » site, maintenant à ciel ouvert et couvert de feuilles mortes, il retrouve le geste de Thoreau :

La cabane est tout en extériorité : elle se prolonge dans la nature tout comme celle-ci la pénètre de part en part. Thoreau en donne l'exemple dans un passage de *Walden* où il raconte comment pour nettoyer la maison il sort le mobilier, étale dehors tous ses biens sur le sol, faisant des bois environnants le prolongement de sa demeure. (Tiberghien, 38)

- 40 Peut-être Doc, au milieu du site de la cabane maintenant disparue, est-il bien au plus près du geste de Thoreau, mais c'est seulement au plus près, car un petit écart subsiste puisque Thoreau étalait ses meubles au dehors, lui aussi, mais à quelques mètres de la cabane. Cet écart est irréductible, et il trouve un écho complexe dans l'écart qui sépare le site vide de la cabane détruite de sa reconstitution ou, plus près encore, du tas de pierres du cairn, à la fois image de la cabane détruite, et donc antithèse de la notion même de construction habitable, et geste inaugural d'une communauté, première balise d'une route potentielle.

Conclusion

- 41 Cet écart irréductible me semble de même nature que celui noté par Jean-Loup Rivière à propos d'un plan de métro parisien :

Le « je suis là » muet de dizaines d'égars s'est inscrit sur la carte et je me retrouve d'autant plus vite que l'endroit où je suis est celui qui a disparu du plan : mille index se sont posés au point de retrouvailles, ont touché la carte, creusé le papier. Le point effacé du plan, sa tache aveugle, est celui qui me permet de voir où je suis, avalé par un trou blanc. [...] Cette rencontre autorise le « c'est là », « je suis ici ». Mais le voyageur n'est pas non plus strictement là : si je suis au bout de mon index, où suis-je ? [...] L'écriture poétique chante le drame de cet écart (je ne suis plus dans ce que je dis et je ne suis rien sans ce que je dis) et on peut comprendre l'aventure cartographique comme l'écriture des variations qui occupent cet écart et le maintiennent. (Rivière, 68)

- 42 Cet écart désigne la « 'terra incognita' définitive, celle qui est sous les pieds » (Rivière, 68), et rappelle les mots de Thoreau :

The frontiers are not east or west, north or south, but wherever a man *fronts* a fact, though that fact be his neighbor, there is an unsettled wilderness between him and Canada, between him and the setting sun, or, farther still, between him and *it*. (Thoreau, 323)

- 43 Cet écart est à la fois infime et immense : il n'a pas d'échelle, et renvoie aussi au monde entier, car il y a toujours « entre lointain et proche, un espace blanc » (Serres, 24). Dans le film, la conservatrice du musée de Concord nous rappelle ces mots de Thoreau : « He used to say he traveled a great deal in Concord, because he read so much, and he would read about Alaska, South America, Mexico... ». En contemplant l'étang de Walden, dont la glace en hiver était découpée et vendue dans le monde entier, Thoreau méditait : « The pure Walden water is mingled with the sacred water of the Ganges ». Kramer lui aussi tente d'articuler à l'univers « le corps que nous sommes », « le corps mobile et itinérant » que Tiberghien associe à la cabane. Thierry Jousse insiste sur l'importance de l'épisode dans lequel une guide du Cap Canaveral présente un « Moon tree », un sycamore dont la graine a fait le tour de la lune avec Apollo avant d'être semée,

articulant ainsi « Trois dimensions : la graine, l'arbre, le cosmos » (Jousse, 26). Avec cet arbre enraciné mais dont la graine porte la mémoire de la lune, avec ces blancs de la carte qui atteignent la dimension d'un univers, avec ces noms de soldats morts ailleurs, le film, constant rappel et constant ravaudage d'un écart constitutif, tresse un abri de fortune, avec des trous pour voir le ciel, un habitat de passage — quatre heures tout de même — et rêve d'une habitation qui soit à la fois ici et ailleurs, qui fasse du monde notre maison, bref d'une cabane.

BIBLIOGRAPHIE

Films de Robert Kramer cités

In the Country, Blue Van Films, 1966.

Ice, Monument Films, 1969.

Milestones (en collaboration avec John Douglas), NY Cinema Co, 1975.

X-Country, inédit, 1987.

Doc's Kingdom, Filmargem/Garance, 1987.

Route One/USA, Les Films d'ici/La Sept, 1989.

Walk the Walk, Avventura Films/Vega Films/SSR, 1995.

Bibliographie

BRUNO, Giuliana, *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film*, Londres, Verso, 2002.

BULLOT, Érik, « De proche en proche », dans Vincent Vatrican et Cédric Venail, dir., *Trajets : à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001, 69-78.

CAUQUELIN, Anne, *Aristote*, Paris, Seuil (Écrivains de toujours), 1994.

CONLEY, Tom, *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

COTIN, Martine, *L'écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005.

COPANS, Richard, « Éprouver le monde », dans Vincent Vatrican et Cédric Venail, dir., *Trajets : à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001, 129-42.

DANEY, Serge, « L'aquarium », *Cahiers du Cinéma* 264, février 1976, 56-58.

---, « La rumeur du monde », *Cahiers du Cinéma* 426, décembre 1989, 24-25.

DELAYAUD, Gilles, « La mise en scène documentaire : Flaherty et Vertov metteurs en scène », dans Jacques Aumont, dir., *La mise en scène*, Bruxelles, De Boek, 2000, 233-50.

FRAME, Douglas, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven, Yale University Press, 1978.

INGOLD, Tim, *Lines: a Brief History*, Abingdon/New York/London, Routledge, 2007.

- JACOB, Christian, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992.
- JOUSSE, Thierry, « Histoire et géographie », *Cahiers du Cinéma* 426, décembre 1989, 25-26.
- KRAMER, Erika, « Rouler ensemble », dans Vincent Vatrican et Cédric Venail, dir., *Trajets : à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001, 79-84.
- KRAMER, Robert, « Rencontre avec Robert Kramer », *Tausend Augen* 5, février 1996, 61-70.
- , *Points de départ : entretien avec Robert Kramer*, Bernard Eisenschitz avec la participation de Roberto Turigliatto, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001.
- LACARRIÈRE, Jacques, *Sourates*, Paris, Fayard (L'espace intérieur), 1982.
- McISAAC, Paul, « Creating Doc », dans Vincent Vatrican et Cédric Venail, dir., *Trajets : à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001, 49-68.
- MAYNARD, William Barksdale, « Thoreau's House at Walden », *The Art Bulletin* 81.2, juin 1999, 303-25.
- MAZABRARD, Colette, « Autoportrait du cinéaste en marcheur », *Cahiers du Cinéma* 426, décembre 1989, 27-32.
- MÉDOUNI, André, « Une signature au bas d'une toile », dans Vincent Vatrican et Cédric Venail, dir., *Trajets : à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001, 161-72.
- MESCHONNIC, Henri, *Je n'ai pas tout entendu*, Creil, Dumerchez, 2000.
- PROROK, Caroline V., « Transplanting Pilgrimage Traditions in the Americas », *Geographical Review* 93.3, juillet 2003, 283-307.
- REY, Alain, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- RIVIÈRE, Jean-Loup, « Vous êtes ici : ici ou là ? », dans *Cartes et figures de la terre*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1980, 68-69.
- ROCKLAND, Michael Aaron, *Snowshoeing through Sewers: Adventures in New York City, New Jersey and Philadelphia*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994.
- SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996 [1994].
- STEINER, Wendy, *The Real Real Thing: The Model in the Mirror of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- THOREAU, Henry David, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Boston, J. R. Osgood, 1949 [1873].
- TIBERGHIE, Gilles, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Félin, 2005.
- VASSET, Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
- VICTOR, Renaud, *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire* (film 67 mn), La Sept, 1987.
- WAJSBROT, Cécile, « Le cœur invisible de l'histoire », dans Vincent Vatrican et Cédric Venail, dir., *Trajets : à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix en Provence, Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2001, 85-94.

NOTES

1. J'appellerai Robert le personnage qui dans le film parle derrière la caméra, et Kramer ou Robert Kramer le réalisateur du film. Dans bien des cas le passé de Robert et de Doc est celui de Robert Kramer et de Paul McIsaac.
2. Voir aussi les remarques de Christian Jacob dans la partie « Murs et sols » de son chapitre sur la « pragmatique de la consultation de la carte », par exemple : « à la différence de la carte exposée verticalement, la carte horizontale se prête au déplacement » (Jacob, 132).
3. Ici bien sûr le cinéaste Robert Kramer a dû finir le voyage pour que le personnage de Robert puisse finir le sien. On ne sait trop si c'est le doigt de Robert ou celui de Doc qui court sur la carte, mais au tout début du film on associe plutôt le doigt à la voix off de Robert.
4. Le film est distribué sur deux DVD, le premier chiffre indique le DVD.
5. Les italiques rapportent les paroles de Kramer à la conférence de presse accompagnant la sortie du film en France.
6. Il ne s'agit d'ailleurs pas de la première prise, puisque le début de la séquence montre le colonel en train d'attendre le signal de Robert, qui finit par dire : « OK, let's try it again, Colonel Kiernan ».
7. On ne sait pas trop si le passé de Doc est exactement le même que celui qu'il avait dans *Doc's Kingdom*, mais on pourrait aller jusqu'à imaginer que la guerre civile décrite dans *Ice* (1970), dans lequel joue Paul McIsaac, constitue le passé révolutionnaire de Doc et de Robert. En ce qui concerne Paul McIsaac et Robert Kramer, voir McIsaac. Il suffira ici de rappeler que Paul McIsaac a rencontré Robert Kramer dans le collectif de cinéastes militants du *Newsreel*, dont Kramer était l'un des fondateurs et des têtes de file, avant de les quitter « très vite parce qu'il suffoquait dans le collectif » selon Richard Copans, qui mettra longtemps à comprendre cet apparent abandon, qu'il voyait d'abord comme « une contradiction insurmontable » (Copans, 139).
8. Avant que Doc ne frappe en vain à la porte de la maison de Whitman à Philadelphie, comme pour se créer une généalogie imaginaire, la caméra s'attarde sur le « Family Tree » de Norman Rockwell, qui fait remonter la généalogie d'une famille américaine à ses ancêtres pirates.
9. Ces mots de Keja Ho Kramer, la fille de Kramer, ont donné son titre à l'un des films du cinéaste, *Walk the Walk* (1995), où ils apparaissent dans le générique de fin. Ils sont une excellente manière de définir ce qui est peut-être la qualité cardinale de Kramer : son intégrité.
10. Sur l'importance chez Kramer de la figure du phare, qui réfracte sa lumière dans toutes les directions, voir Bullot, 76.
11. Une exception notable sont les derniers plans de la dernière séquence consacrée au Vietnam Wall, tournés de nuit, et dans lesquels Doc reproche sa froideur au mur qui ne reflète plus rien que le noir de la nuit.
12. Le guide en a d'ailleurs aussi un exemplaire avec lui.
13. Le contraste est marqué explicitement par le fait que la séquence autour du Vietnam Wall a débuté par la sculpture de Frederick Hart, les *Trois soldats*, qui semblent observer le mur, et dont le guide nous rappelle qu'ils n'héroïsent en rien la guerre, et ne sont guère plus grand que nature. Sur la sculpture de Hart et sa relation complexe au Vietnam Wall, ce « black gash of shame », voir Steiner, 164-166.
14. Il les appelle des « tchochkes », un terme lui-même associé à plusieurs territoires et à plusieurs exils, puisque c'est un terme yiddish assez fortement associé à New York.
15. C'est un mot clé chez Kramer, « un très beau mot qui n'existe pas en anglais » (R. Kramer, 2001, 117).
16. Comme le dit Jacques Lacarrière des caves de son village bourguignon, « c'est là qu'avaient lieu — qu'ont lieu encore mais plus rarement — les vrais rencontres et les échanges. Le village est ainsi structuré sinon comme un langage du moins comme un visage. [...] Dans les caves, dans ce

subconscient du village, éclatent les échanges substantiels, les vérités de l'ombre » (Lacarrière, 124).

17. Le procédé est typique de Kramer dès ses débuts, et la citation ci-dessus s'applique à la manière dont il parvint à couper les longues prises d'*In the Country* (1966). Sur le tissu, voir les remarques de Michel Serres sur ce « matériau intermédiaire », « entre la dureté dite rigoureuse du cristal, géométriquement ordonné, et la fluidité des molécules molles et glissantes » (Serres, 45). L'anglais « map », comme le français « mappemonde », a pour origine le latin « mappa », « pièce de tissu ».

18. Parmi les séquences que nous avons déjà mentionnées, c'est le cas par exemple de celle de la scierie, de celle du reportage télévisé à la réserve Penobscot ou de celle du Vietnam Wall.

19. Voir aussi Ingold, 42, et le chapitre « L'écriture, le tissage et l'espace » dans Cotin, 129-149.

20. Bien sûr la « reconstitution » (Delayaud, 235) est vieille comme le documentaire, on pense tout d'abord à la manière dont, dans *Nanouk*, « Flaherty n'hésite pas à recourir aux changements d'axe à 180 degrés et à la technique éprouvée du champ contrechamp pour rendre compte du déroulement supposé continu d'une action » (Delayaud, 235). Et bien sûr Robert Kramer se tient constamment à la limite des deux genres : « Dire qu'il y a une frontière absolue entre ces deux situations nous bloque et nous laisse avec une fausse idée de la fiction et une fausse idée du documentaire, parce que le documentaire n'est jamais réel et que la fiction n'est jamais 'fictive' » (R. Kramer, 1996, 68).

RÉSUMÉS

Route One/USA marque le temporaire retour d'exil du cinéaste américain Robert Kramer. Dans un mélange de documentaire et de fiction typique du cinéaste, celui-ci ausculte le poulx du pays à la veille des élections de 1988, sous la double figure de Doc, qui va de rencontre en rencontre le long de la route éponyme, et de Robert qui le filme. Le film établit le diagnostic d'une société malade de ne plus pouvoir raccrocher ses mots à sa réalité et à son histoire, mais il se veut aussi remède, et tente de retisser un rapport au territoire, et un nouveau mode d'habiter qui concilierait l'errance et le désir de durer.

Route One USA marks Robert Kramer's brief return from exile. Mixing as usual documentary and fiction, the American filmmaker examines the country at the eve of the 1988 general elections. As Doc encounters various individuals and communities down Route One, Robert films him and diagnoses a society whose precise ailment is the incapacity to connect its discourse to the reality of its situation and of its history. But the film also attempts to offer remedies, and to re-instore relations between words and the territory so as to make it inhabitable again, even if its model is more Thoreau's temporary cabin than any stately mansion.

INDEX

Keywords : cabin, documentary fiction, film criticism, map, Robert Kramer

Mots-clés : cabane, carte, critique cinématographique, fiction documentaire, Robert Kramer

AUTEUR

GILLES CHAMEROIS

Université de Brest